MECANISME MENTALE DE CONSTRUCȚIE A BASMULUI

Nora Vasilescu

Psihologia a fost multă vreme tributară paradigmelor empirice, acceptând o realitate unică şi universală. Conform acestui model, organismul este esențialmente pasiv, raspunzând numai la stimuli exteriori în care sensul lucrurilor este obiectiv cuprins. Astfel mintea umană este văzută ca un receptor pasiv al acestor stimuli exteriori care o determină aproape în exclusivitate.

Simplicitatea rigidă a acestei viziuni a intrat în ultimii cincizeci de ani într-o profundă criză a explicațiilor. Acest fenomen a apărut concomitent cu o convergență interdiciplinară (printre altele a doua cibernetică, epistemologia evolutionară, termodinamica ireversibilă, ştiința cognitivă, neuroştiința şi neodarwinismul) care a oferit o perspectivă complet diferită: aceea a ştiințelor complexității.

Astfel Margaret Mead[1] şi Gregory Bateson, celebrul cuplu de antropologi, odată întorşi din cercetarea populațiilor din insulele Bali, inițiază şi mai pe urmă organizează conferințele Macy (1947-1953) care, prin reunirea a grupuri de antropologi, fie cu pregătire sociologică, fie psihologică, matematicieni, biologi, medici şi electronişti, duce la construcții teoretice pe care astăzi le numim "cibernetică, ştiințe cognitive, rețele neurale". Concepte care astăzi ni se par fireşti au luat atunci naştere cum ar fi însuşi termenul de "feedback", folosit pentru întâia oară de către Lawrence Kubie (neurolog), sau prima mențiune a termenului "cibernetică" în lucrarea prezentată de către Arthur Rosenblueth, Norbert Wiener şi Julian Bigelow "Comportament, scop şi teleologie"[2] şi chiar conceptele legate de "pattern" cultural promovate de către Margaret Mead.

Dintre cele mai importante contribuții ale ştiințelor complexității (sau ale *sistemelor generale*, cum li s-a mai spus) se pot număra: respingerea raționalismului obiectiv, a reprezentării în cadrul ştiinței cognitive, auto-referențialitatea adaptării şi cunoaşterii, accentul pus pe limbaj în construirea experienței umane şi înglobarea cunoaşterii în ființa văzută ca un tot, poziții contrare dualismului tradițional dintre minte şi creier văzute drept diferite în trecut.

Humberto Maturana[3] este primul biolog care a afirmat cunoaşterea drept un fenomen biologic care poate fi studiat şi cunoscut ca atare. De aici o primă concluzie este aceea că viața însăşi trebuie înțeleasă ca un proces de cunoaştere servind organismului pentru adaptare şi supraviețuire. H. Maturana este astfel autorul unui sistem explicativ al vieții şi al experienței. Ontologic fiindcă priveşte experiența umană dintr-un punct de vedere situat în interior.

De pe această poziție, viața şi mintea sunt auto-organizaționale, sisteme determinate de propria structură, autopoietice (în sensul în care organismele vii se auto-creează în permanență) şi auto-referențial, cu alte cuvinte circular (închis).

O altă contribuție a ştiințelor complexității care ne poate interesa în cel mai înalt grad este teoria limbajului. Moştenitori ai teoriilor pragmatismului, dar aducându-le dezvoltări importante, reprezentanții acestor grupări consideră limbajul ca parte a istoriei evolutive a ființelor umane. Oamenii sunt primele şi singurele ființe care prezintă particularitatea de a trăi – într-un flux constant şi neîntrerupt – o simultană dublă dimensiune a experienței: cea imediată (emoții), care apare la toate animalele şi conform căreia ceva ni se întâmplă pur şi simplu, şi o a doua, care se petrece numai pentru oameni, care este explicația ce are loc numai în formă lingvistică şi care ne permite să înțelegem sensul celor petrecute.

Numai prin limbaj ființele umane pot să-şi explice experiența şi s-o asimileze practicii vieții curente. Ințelegerea este inseparabilă de experiența umană şi toată reordonarea cognitivă se face în funcție de premisele date de această experiență tradusă în limbaj, coroborată cu emoțiie furnizate de către experiența imediată.

Astfel traducerea în limbaj este operația fundamentală care leagă emoțiile de cunoaştere. Această propoziție este contrară punctului de vedere clasic care statutează limbajul ca pe un simplu mecanism de transmisie de informație de la un individ la altul.

Aceste idei permit dezvoltarea a ceea ce a fost numit conceptul de gândire narativă în construcția experienței umane. Experiența umană având loc în spațiul relațional al conversației, aceasta înseamnă că, chiar dacă din punct de vedere biologic suntem homo sapiens sapiens, condiția noastră umană se manifestă în forma noastră de a ne relaționa unul cu celălalt şi cu lumea prin conversația noastră zilnică, sau, mai bine spus, prin comportamentul nostru lingvistic care, pentru a se manifesta, nu are drept necesitate prezența unui interlocutor.

In consecinţă o cultură poate fi văzută drept o reţea de conversaţii, iar schimbul cultural are loc când se produce o modificare a conversaţiilor din reţea, o schimbare care apare, se susţine şi se perpetuează în emoţionalul membrilor comunităţii.

In acest context basmul fantastic are o istorie privilegiată ca naraţiune cu structură închisă, bazată pe o gramatică construită din funcţii fixe, cu o topică determinată de reguli în urma cercetărilor structuraliste astăzi stăpânite teoretic, o naraţiune care se concretizează în contexte determinate şi al cărei public, fie că este vorba de tineri, fie că este vorba, prin deplasarea rolului speciei, de copii, se află în plină perioadă de formare, o naraţiune, în fine, căreia în trecut i s-au atribuit puteri magice, fie propiţiatorii, fie defensive.

Intrebarea pe care ne-o punem în acest context este ce şi cum primeşte acest grup de ascultători care, la un numit moment al vieţii sale, primeşte (şi cere să primească) un acelaşi grup de actualizări ale gramaticii basmului. In încercarea de a urmări fenomenul, am luat în considerare cercetările de teren publicate de Pamfil Bilţiu[4] şi anume repertoriul a doi povestitori activi simultan în Urmeniş, zona Codru, Satu Mare între anii 1978 şi 1980: Bancoş Gheorghe, 60 cu trei basme înregistrate[5] şi Zah Maria, cu şapte basme[6] înregistrate în această perioadă. Bancoş Gheorghe este şi un povestitor de istorii moralizatoare (Bilţiu, p. 252, 258), iar Zah Maria are în repertoriu şi snoave (Bilţiu p. 364) şi povestiri fantastice (Bilţiu p. 427). In ceea ce o priveşte pe Maria Zah folcloristul ne spune ca întregul ei repertoriu se poate găsi in antologia cercetată, nu se precizează acelaşi lucru şi despre Bancoş Gheorghe, prin urmare credem că repertoriul acestuia a fost supus unei selecţii precum ne spune folcloristul "am reţinut piesele bine realizate artistic".

In acelaşi timp în localitate se mai înregistrează şi alţi povestitori de naraţiuni moralizatoare (v. Bilţiu p. 225).

Zona dealtfel pare fi bogată în diverse specii folclorice pe care, chiar dacă nu la gradul de arhaism al unor spaţii cum e zona Pădurenilor sau Tara Oaşului, le-a păstrat şi multe încă sunt vii şi active.[7]

Basmele înregistrate de la cei doi povestitori sunt pluriepisodice, cu naraţiune amplă, cu personaje multe, un număr apreciabil de adjuvanţi, dar şi cu particularităţi de vorbire moderne adesea ieşite din comun (Făt frumos rămâne"consternat", sau îşi "calmează" tatăl), cu omisiuni şi amnezii rezultate dintr-o dorinţă de bogăţie care-şi depăşeşte uneori naratorul (calul năzdrăvan este obţinut cu greu de la tată, de un exemplu, dar este uitat în pădure, iar restul epicii se bazează pe un alt adjuvant) sau chiar cu oboseli care fac povestitorul să "expedieze" câte-un episod, mai cu seamă la finalul basmelor de întindere mare.

Formulele iniţiale, finale şi mediane sunt totdeauna prezente, ba, unele chiar de un insolit comic "A fost odată un împărat de ţară,/Că n-a avut cină de-o seară/De dulce nici să-mbuce,/De post hăpt n-a fost" . Dintre formulele mediane o categorie aparte o fac acelea care sunt puternic legate de motivul dezvoltat în partea corespunzătoare a basmului, cum ar fi de exemplu formulele magice folosite pentru a pune în funcţiune obiectele năzdrăvane. "Ia opreşte-mi-te din joc/Că minţile au venit la loc" i se spune cârjei care pedepseşte naşul necinstit. Formulele finale nu doar marchează încheierea naraţiunii, dar, câteodată, le putem surprinde făcând explicită trecerea dintre istoria fantastică şi cea fabuloasă a însăşi comunităţii: "Mie mi-or pus de mâncare într-un hârb şi mi-a pus un ciont şi-o lingură de zamă. Si-a venit pe-acolo un om. Era Griga care tot zicea:

- Dă-mi şi mie un pic. Dă-mi şi mie un pic. Eu pleo! cu ciontul în el. L-am lovit pe Griga. A rămas şchiop. De atunci Griga este tot şchiop."

Insă, în afară de aceste aluzii, nici Maria Zah, nici Gheorghe Brancoş nu au în repertoriul de basm fantastic trimiteri la realitatea propriei comunităţi. Nici măcar nu predomină în vreun fel ideea de sărăcie. Spre deosebire de alţi povestitori, unii chiar din zone apropiate, imagistica nu se schimbă în interiorul naraţiunii, palatul nu devine bloc (v. aceeaşi culegere, basmele lui Linca Teodor), nici nu se zboară precum avionul etc., chiar dacă elemente moderne lingvistice sunt frecvente, mai ales la Maria Zah.

Sărăcia nu este un leit motif chiar dacă în povestea lui *Vasilică cel sărac* (fals basm, de fapt este vorba de o snoavă clasificată eronat) eroul este sărac. Proporţia dintre eroii care pleacă de acasă din motive de sărăcie şi cei care pleacă din cauza unor alte prejudicieri sau lipse este în favoarea bogaţilor.

La o privire mai atentă vedem că cele zece basme luate în considerare sunt într-adevăr pluriepisodice (şapte din zece), dar că majoritatea au numai câte două mişcări (*Bătrânul împărat şi păsările dragostei* este singurul care are trei mişcari, dar rezolvate în aşa fel încât mai degrabă valorează drept încercări la care e supus eroul. *Feciorul de împărat cel cu ceasul fermecat* porneşte într-adevăr cu o prejudiciere – eroul greşeşte scoţându-şi surorile din palatul părintesc şi acestea sunt furate de zmei – pe care nu am luat-o în calcul, dar aceasta pentru că şi naratorul uită de ea nemairezolvând-o nicicând). De cele mai multe ori una dintre ele este expediată în câteva propoziţii, iar, când avem de-a face cu două mişcări propriu-zise, acestea sunt simplu concatenate ca în *Povestea celor doi fii de împărat orfani* unde ni se spune mai întâi povestea

fetei, iar, pe urmă, fără vreo legătură, aceea a băiatului. Nu o dată se întâmplă ca mişcarea a doua să funcţioneze extrem de fragil ca în *Feciorul de împărat cel cu ceasul fermecat* unde este generată de un "domnişor" care încearcă să-l piardă pe erou determinându-l pe împărat să-i ceară lucruri imposibile, dar ... încercările nu sunt chiar atât de imposibile: să împuşte trei vulturi. Insă cel mai adesea, această mişcare se confundă cu încercările grele, cu toate că structura ei este păstrată, cum se întâmplă în *Bătrânul împărat şi păsările dragostei*, unde, prin neascultarea adjuvantului, eroul ajunge să remedieze două lipse, iar adjuvantul însuşi să-l învie pe erou fără vreo explicaţie cu cu "trei smicele de sânjer".

Ca mai sus putem vedea nenumărate obiecte năzdrăvane nejustificate epic. In *Puterile împăratului* ,prejudiciatorul, un împărat nediferenţiat, provocându-şi duşmanul la luptă, îl face şi pe acesta şi armata sa stane de piatră cu o batistă despre care în restul povestirii nu mai ajungem a şti nimic. *Vasilică cel sărac* ne prezintă un erou a cărui pungă, scaun şi măr sunt în mod clar năzdrăvane, dar fără ca acestea să se fi legat de vreo întâmplare anterioară a basmului, iar eroul ne este prezentat drept un om oarecare.

Pe de altă parte adjuvanţii abundă în, dar tratarea lor este de cele mai multe ori sumară, iar rolul lor este fie "expediat" fie, frecvent, încurcat. In *Puterile Impăratului* Câine-Porc cere ajutorul Imparatului Zmeilor, care nu apare ca personaj niciodată, dealtfel el menţionează un tată ce l-ar însoţi, dar care nu apare nici el. Tot în *Puterile împăratului* episodul clasic cu carnea care nu ajunge pe drum e încheiat surprinzător prin moartea pajerei, care, lăsată să bea din Tăul de lapte, bea până crapă. In *Mazăre-Vasalică*, pajera care îl scoate pe erou de pe Tărâmul celălalt în schimbul cărnii celor 3 zmei (nu-i salvează puii) laudă carnea de la urmă. Drept urmare eroul zice "ţi se pare" şi naratoarea trece mai departe. Fiul *Bătrânului împărat şi păsările dragostei* este sfătuit să obţină calul din tinereţe (cât un iepure de mic) al tatălui, dar calul apoi e uitat în pădure – restul aventurilor e dus la bun sfârşit cu ajutorul vulpii şi la sfatul babei. In acelaşi basm Cosânzeana îl blestemă: ""fi-u-ai tu izvor de miere-n codrii pustii, unde nici păsările cerului nu umblă!" , dar, la fel de nejustificat epic, îl poate blestema numai din faţă. Eroul din *Povestea celor doi fii de împărat orfani* este îngurgitat şi regurgitat de către o iapă, dar fără vreo motivaţie. Dealtfel aici apar pesonaje lipsite total de rol în povestire: Cujmă Albă de la Răsărit, sora fetei care îi aminteşte că poate să îl împace pe Lupul de Fier cu nevasta sa prin simplu fapt ca ea este Pasărea Dragostelor, moşul cu sacul de somn, dar mai pe urmă cu sacul de grijă, inutilă în economia basmului, dat fiind că zmeii îngrijaţi sau nu, oricum sunt ucişi de lup.

Insăşi epica fundamentală a basmelor este, nu o dată, confuză. *In Puterile Impăratului,* lupta dintre erou şi Câine-Porc e cel puţin hilară. Cei doi se despart cuminţi seara ducându-se să se odihnească, iar încheierea este, să spunem, insolită: eroul se preface în doctor, îl vindecă pe împăratul prejudiciator dându-i o pană a puiului din Câine-Porc şi, după ce împăratul desface vraja de pe tatăl lui, abia atunci îl omoară.

Fata de om bogat care încurcă scrisorile între împărat şi familie în *Fraţii blestemaţi de mama lor* nu-şi ia nici o precauţie logică, fiind evidet că la un moment dat conţinutul acestor scrisori se va confrunta cu realitatea.

Bărbăciucă-Măciucă, varianta de Statu Palmă Barbă Cot din *Mazăre-Vasalică* este şi el, şi mama sa, pradă uşoară eroului care îi ucide fără luptă şi fără şiretlic.Tot aici, după recuperarea celor trei surori, de nu se ştie unde apare... soţia eroului, şi încă însărcinată.

Eroul din *Bătrânul împărat şi păsările dragostei* nu urmează niciodată sfatul vulpei adjuvant astfel încât e de fiecare dată prins şi trimis într-o nouă căutare; izbuteşte în cele din urmă numai fiindcă vulpea găseşte mijlocul de a-l sili să-i asculte sfatul.

Baba ucigaşă, posesoarea gardului cu pari decoraţi cu capete, îi dă eroului păsările şi nici nu încearcă să-l omoare precum preziseseră propriile ei fete. Cei doi fraţi vinovaţi de orbirea mezinului sunt iertaţi fără explicaţie, iar împăratul – care dăduse ordinul - se bucură când aude şi basmul se încheie cu trei nunţi.

Impăratul din *Feciorul de împărat cel cu ceasul fermecat* îl face pe erou, după însurătoarea cu prinţesa mezină, găinarul curţii, dar fără motivaţie (era fecior de împărat şi el şi era şi bogat datorită ceasului). In *Naşul necinstit,* după primul furt, ţiganul e conştient că naşul e hoţul, i se plânge lui Dumnezeu de asta. Cu toate acestea se duce şi a doua oară cu noul dar primit.

Pentru ca *Povestea lui Vasilică* servitorul să poată fi pusă în mişcare eroului îi mor ambii socri şi nevasta nemotivat, în plus rudele îl dau în judecată şi îi iau toată averea la fel de nejustificat. In aceeaşi poveste, Lupei-câine (eroul metamorfozat de a doua nevastă şi de amantul ei) ucide toata haia de câini, pe urmă lupii şi în cele din urmă zmeii, dar nu a putut ataca pe cel ce-i furase nevasta. Ulterior el salvează o fată de împărat, dar episodul nu are nici o semnificaţie, el plecând înapoi la nevasta cea rea care urma să-l transforme în porumbel. Aşa metamorfozat îi este îngăduit să stea într-un măr care, în urma niciunui fapt ponmenit în naraţiune, face mere de aur care se coc în şapte ani.

Cei doi fii (în realitate nepoţi) de împărat orfani pleacă în lume fiindcă "nu ştiu să lucreze pământul", iar finalul e complet confuz: apare din neant o a doua pasăre care ar fi născut un copil în pădure care nu e clar cu cine s-ar fi căsătorit, oricum povestitorul trage concluzia că totul se termină cu trei nunți.

Inventivitatea combinatorică a motivelor este foarte redusă. Toate basmele sunt variante cu circulaţie foarte mare, iar două par să aibe influenţe livreşti (*Feciorul de împărat cel cu ceasul fermecat* nu e altul decât o ipostază a lui Aladdin, iar *Fraţii blestemaţi de mama lor* par să fie lebedele anderseniene, ambele basme combinate fiind cu motive de circulaţie locală). Singurele particularităţi de îmbinare a funcţiilor şi a motivelor sunt omisiunile în care putem ghici fragmentele de intrigă lăsate la o parte de către povestitor.

Creativitatea naratorilor în ambele cazuri se manifestă numai la nivel lingvistic superficial. După cântecul păsărilor dragostei, de pildă, împăratul "a prins atunci a umbla întruna de la uşă până la masă, cum umblă un prunc mic de şepte ani". Moşul care-l găzduia pe *Feciorul de împărat cel cu ceasul fermecat*, văzând bogăţia revărsată de ceas, exclamă: "Bine-i mort, când ajungi în rai", crezându-se trecut pe lumea cealaltă. Gheorghe Brancoş face un final deosebit de comic *Naşului necinstit* prin aceea că ţiganul aplică cârja corectoare şi pe umerii propriilor copii, iar Vasilică servitorul "tăcea ca porcul în cucuruz" pe când îşi petrecea noaptea pe mormântul primei neveste prefăcute în strigoi.

Vedem, deci, doi povestitori simultan activi în comunitatea lor, dar care nu îndeplinesc calităţile la care ne aşteptăm după lecturile de specialitate care privesc această specie de naratori. Specia fiind în declin, aceasta ar putea poate oferi o explicaţie, dar poate că putem judeca lucrurile tocmai dimpotrivă şi să folosim exemplul studiat ca pe un fel de reducere la absurd.

Dată fiind audienţa în descreştere a speciei basm fantastic, numai povestitorii cu real har ar trebui să subziste, cel puţin atâta vreme cât vorbim despre performanţa vie şi nu despre un repertoriu pasiv. Cu toate acestea atât Gheorghe Brancoş, cât şi Maria Zah în 1980, adică nu de mult, îşi istoriseau povestirile cu deplin succes în micul lor grup social, iar naraţiunile despre care vorbim erau cerute de un anume public.

Calitatea sacră a basmului poate fi discutată din perspectivă istorică, în nici un caz în actualitate, cu alte cuvinte nici condiţia de naraţiune sacră nu ne poate oferi o explicaţie suficientă a faptului, deşi e posibil ca, în condiţiile în care grupul este informat pe diverse căi asupra valorii păstrării tradiţiei, acesta să-i confere naraţiunii un rol aparte în viaţa comunităţii.

Avem atunci de a face cu două laturi ale problemei: mecanismele de construcţie a acestui tip de naraţiune precum şi mecanismele de receptare a performanţei de către publicul său.

Declanşarea povestitului - spre deosebire de alte specii basmul este construit la cerere se petrece doar în situaţia în care avem de-a face cu un povestitor recunoscut de către societate şi, implicit, de către sine însuşi, cu toate că receptorii săi sunt cu toţii depozitarii pasivi ai aceleiaşi gramatici generative de naraţiuni fantastice.

Spre deosebire, spuneam, fiindcă nu este declanşat de o analogie, cum este cazul legendelor şi nici de un context sacralizat, cum ar fi cazul colindelor. Asemănarea cea mai mare este cu situaţia cântecului epic, numai că povestitorul nu are gradul de specializare recunoscută social, al lăutarului şi nici statutul său.

Construcţia materialului presupune pe de o parte urmarea structurilor cunoscute, iar pe de altă parte eliberarea creativităţii în plan stilistic. Limbajul, drept urmare, îi aparţine povestitorului şi de asemenea combinatorica motivelor.

Se constată deasemenea că, spre deosebire de limbaj, povestitorii nu genereazǎ structuri complet noi, pe care să nu le mai fi auzit vreodată înainte. Dacă ar fi aşa un catalog de motive precum Aarne-Thompson nu ar fi posibil. Naratorul îşi manifestă creativitatea într-un registru foarte restrâns, în cadrul motivului general pe care cândva l-a auzit. Cel mult el îşi permite să concateneze sau să împletească două sau mai multe motive auzite anterior.

In afară de amintirea propriu-zisă atunci, povestitorul se serveşte şi de caracteristica analogică a memoriei sale care îl poartă în timpul povestirii de la un moment în existenţa sa la altul, actul povestitului fiind atunci şi rezultatul unor amintiri în secvenţă.

Construcţia propriu-zisă: este marcată emoţional de situaţia socială în care un povestitor este pus de către grup, situaţie faţă de care acesta, fie că se pretinde autor al basmelor sale, fie că menţionează unde a auzit mai întâi basmul, încearcă un sentiment profund de satisfacţie.

In cazul în care – sub presiunea scalei de valori moderne – el se consideră autorul naraţiunii, el încearcă un sentiment asemănător celui autorului cult, de satisfacţie, preocupare şi mâdrie faţă de creaţia sa. In cazul în care se consideră numai transmiţătorul tradiţiei, satisfacţia sa este întoarsă înspre rolul său faţă de

grup şi de identitatea sa culturală, sentiment dublat de emoţia contextului în care a auzit cândva naraţiunea, context care este activat dimpreună cu structura aleasă.

In oricare din cazuri el este pus – conştient sau nu – în situaţia de a opera o combinatorică de mare complexitate, care deseori nu o reuşeşte perfect. In acest fel putem urmări în basmele înregistrate pe teren: amnezii, structuri cu piese lipsă şi recuperate ulterior, elipse sau structuri începute şi neduse până la capăt.

La un nivel mai mare de adâncime se pot constata elemente care atrag prin prezenţa lor alte elemente printr-o legătură la nivel mental indestructibilă. Un bun exemplu ar fi basmul în care Măzăran îşi eliberează surorile de zmeu, dar, cum povestitorul nu poate desface plecarea eroului neînsurat de acasă de întoarcerea lui întovărăşit de soţie, cu toate că nu a prezentat nici o construcţie din care soţia să fie obţinută, adaugă personajul printre surori ca şi cum ar fi fost firesc să se afle acolo pentru a putea încheia basmul.

La acelaşi nivel putem identifica intersecţii parazite de pattern-uri de memorie activate, cum este cazul în care calul din tinereţea tatălui este recuperat, dar cum, în structura curentă el nu va avea nici un rol, va fi uitat în scurtă vreme într-o pădure de unde nimeni nu-l va mai recupera. Fenomenul este limpede: povestitorul a recuperat din memorie două scheme de basm, una bazată pe adjuvantul *cal*, iar cealaltă pe adjuvantul *vulpe;* cum schema completă era aceea în care prezenţa vulpii era necesară, se debarasează printr-o amnezie de fragmentul deja relatat din celălalt basm.

In acest fel se explică şi faptul că cei mai buni povestitori s-a constatat că nu sunt cei mai bătrâni, ci inşi de 50-60 de ani. Mecanismul recuperării datelor din memorie şi selectarea rapidă (în ritmul povestitului) a elementelor utile structurii construite aici şi acum sunt strict necesare construirii unei naraţiuni coerente.

Cu toate acestea, de partea receptorului înregistrăm o toleranţă ridicată la erorile de construcţie epică. Acolo unde acelaşi receptor ar fi protestat vehement, cum ar fi în cazul colindelor, al textelor sacre în general, el se arată perfect culant faţă de narator.

In timp ce i se povesteşte, receptorul pe de o parte recuperează şi el din memorie elementele structurale care i se prezintă, pe de o alta, el operează o construcţie înainte a basmului, elementul surpriză rămânând pentru el calea pe care o alege povestitorul pentru a deplasa firul epic în continuare. Jocul acesta mental produce plăcere indiferent dacă el sesizează ruperi în naraţiunea care i se prezintă sau nu.

Ocaziile povestitului fiind ocazii de odihnă, activitatea de recuperare şi combinatorica basmului par să producă o plăcere asemănătoare jocurilor, în special a jocurilor de strategie, unde ordinea elementelor şi armonizarea lor sunt producătoarele sentimentelor plăcute, mai mult decât corectitudinea acestora şi chiar mai mult decât ideea de suspans.

Nu orice abateri însă pot fi tolerate, regulile de bază ale combinatoricii rămân în vigoare, iar, dacă un povestitor vrea să-şi păstreze statutul, el nu le poate neglija. In această direcţie povestitorul funcţionează ca ceea ce în cibernetică s-ar numi un *sistem expert,* cu alte cuvinte el recuperează din memorie progresiv ceea ce ţine de modul de construcţie a unui basm. Recuperarea are loc permanent cu erori, erori pe care el le compară cu o structură ideală, ori mai simplu cu un set de reguli negative (de tipul, daca eroul pleacă de acasă neînsurat el nu poate să nu se întoarcă însurat) şi, conform rezultatului comparaţiei, corectează permanent eroarea în chestiune.

In fine, chiar dacă valorile respectate şi evidenţiate în basm sunt bun comun, resublinierea lor povestitorului îi produce senzaţia că se situează în postura unui profet al unor bunuri morale colective, iar receptorului pe aceea de mulţumire considerându-se membrul unui grup care le respectă încă o dată prin reafirmarea lor.

Un rol fundamental credem însă că îl are în această interacţiune povestitor/grup calitatea povestirii (indiferent dacă estetic este bine realizată sau nu) de a prezenta o realitate perfect echilibrată, o realitate în care fiecare eveniment îşi are contrapartida într-o relaţie de unu la unu. Chiar dacă avem de-a face cu o societate care îşi exprimă credinţa în adevărul celor povestite, chiar dacă avem de-a face cu un grup care ascultă/povesteşte doar pentru divertisment, simpla prezenţă a structurii care constrânge realitatea la o curgere complexă, dar perfect ordonată serveşte la echilibrul general psihic al grupului. In această situaţie se poate spune că, în cazul fasmului fantastic, spre deosebire de majoritatea celorlalte tipuri de naraţiune, realitatea prezentată de povestitor este "făcută" pentru structura care trebuie să se manifeste pentru a satisface o necesitate a grupului, în vreme ce în celelalte tipuri de povestiri realitatea este cea căreia i se ataşează structura.

Cu alte cuvinte, basmul are aprioric un sens general pe baza căruia se realizează o combinatorică, în timp ce naraţiunea în general este o secvenţă de evenimente ale unei realităţi oarecare cărora povestitorul încearcă, prin actul povestitului să le dea o structură şi simultan un sens.

Psychology has been tributary for a long time to the empirical paradigms accepting an unique and universal reality. According to this model, the organism is essentialy passive, responding only to external stimuli in which the sense of things is objectively included. This is how the human brains is seen as a passive receiver of these external stimuli which determine it almost entirely.

Consequently a culture can be seen as a conversational network, and the cultural exchange takes place when a there is a change of conversations in the network, a change that appears, sustains and perpetuates itself in the community members' emotions.

In this context the fantastic fairy tale has a privileged history as a narration with a closed structure, based on a grammar built on fixed functions, with a topic determined by rules as result of the structuralist researches nowadays theoretically managed, a narration which materializes in determined contexts and whose audience, either youth, or, by moving the role of the specie, children, is in full process of formation, a narration to which magic powers were attributed.

The question we have to ask in this context is what ad how does this group of listeners receives, who at a certain moment of their existence, receives the same group of up-dates of the fairy tale's grammar. In our attempt to analyze the phenomenon, we took into consideration the fieldwork research published y Pamfil Biltiu, namely the repertoire of two active story tellers from Urmenis, Satu Mare county.

NOTE

1.Conversation between Stewart Brand, Gregory Bateson and Margaret Mead, in CoEvolutionary Quarterly, June 1976, issue no. 10, pp. 32-44

2. Rosenblueth, Arthuro, Norbert Wiener, and Julian Bigelow. Behavior, Purpose and Teleology, in Philosophy of Science, vol. 10, 1942, 18

3. Humberto R. Maturana, Francisco J. Varela, Robert Paolucci (Translator), Biological Theory of Knowing. Shambhala Pubns, 1992

4. Pamfil Bilțiu, *Făt-frumos cel Ințelept. O sută de basme, legende, snoave și povești din Maramureș.* Editura Gutinul, baia Mare, 1994

5. Este vorba de Povestea celor doi fii de împărat orfani, p. 88, tip 403 (Pamfil Bilțiu urmează clasificarea Corneliu Bărbulescu, Catalogul tipologic al basmului poporan românesc, manuscris în Biblioteca Institutlui de etnografie și folclor "Constantin Brăiloiu" București, lucrare în comformitate cu clasificare internațională Aarne-Thompson), Povestea lui Vasilică servitorul, p. 168, tip 560 + 449 și Nașul necinstit, p. 182, tip 563

6. Puterile împăratului, p. 40, tip 302, Vasilică cel sărac, p. 74, tip 330+471A, Frații blestemați de mama lor, p. 103, tip 451, Mazăre-Vasalică, p. 67, tip 327B+301+301B, Bătrânul împărat și păsările dragostei, p. 135, tip 550, Impăratul și păsările dragostei, p. 135, tip 550, Feciorul de împărat cel cu ceasul fermecat p. 176, tip 560 D

7. v. și Dumitru Pop, Folclor din Zona Codrului. Baia Mare, 1978